

## DOS NARRATIVAS DE *MARIEL*: MUESTRARIO DE PERDEDORES Y SUICIDAS

### *Two Narratives From Mariel: Inventory of Losers and Suicides*

ARTURO MATUTE CASTRO

DENISON UNIVERSITY

matutecastro@denison.edu

**Resumen:** este trabajo aborda la función de la derrota en dos obras de autores de la emigración cubana de la década del ochenta, conocida como la *generación del Mariel*. Analizo el primer texto escrito por Reinaldo Arenas una vez que llega al exilio, “Final de un cuento” (1982), y publicado en el número inaugural de la revista *Mariel* (1983-1985). Comparo al héroe perdedor en el cuento de Arenas con el protagonista de la novela de Guillermo Rosales *La casa de los naufragos* (*Boarding Home*), de 1987. Considero que el significar la derrota como acto de resistencia frente a grupos políticos y culturales hegemónicos inscribe a los autores del Mariel dentro de un corpus de literatura latinoamericana migrante del cual tradicionalmente se les ha excluido.

**Palabras clave:** Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales, literatura cubana del exilio, diáspora cubana, literatura migrante

**Abstract:** this article addresses the role of failure in two works by authors of the Cuban diaspora from the eighties, known as the *Mariel generation*. I analyze the first text written by Reinaldo Arenas once he became an exile, “Final de un cuento” (1982), which was included in the inaugural issue of *Mariel* (1983-1985). I compare the defeated hero in Arenas’ short story with the protagonist in Guillermo Rosales’s novel *La casa de los naufragos* (*Boarding Home*), published in 1987. I argue that signifying failure as an act of resistance towards hegemonic political and cultural groups inscribes Mariel authors within a corpus of migrant Latin American literature from which they have been traditionally excluded.

**Keywords:** Reinaldo Arenas, Guillermo Rosales, Cuban Exile Literature, Cuban Diaspora, Migrant Literature

... los cuerpos, en las aguas, como carbones  
*apagados* *derivan hacia el mar.*  
 Virgilio Piñera, “La isla en peso”

En su ensayo, “Olvidar a Cuba: contra el ‘lugar común’”, Walfrido Dorta describe la historia de la literatura cubana a partir del triunfo revolucionario como una producción que se encuentra limitada desde su génesis misma por el hecho de tener que demostrar *algo*, una cualidad identitaria inmanente, frente a instancias y poderes que rebasan el ámbito del campo literario. A su juicio, los escritores cubanos han producido una obra enfocada hacia su identificación como *nacional*. Esta categoría quedaría definida *ad hoc* con la ubicación de la nueva obra en una genealogía estética y temática cuyos límites están fijados a partir de lo escrito por los autores canónicos de la isla.

Dorta aboga entonces, como cometido de una literatura cubana a tono con los tiempos vividos dentro y fuera de la isla, por una fuga voluntaria de la obra hasta relocalizarse lejos de los cercos estéticos y temáticos machaconamente asociados con *lo cubano*: “Se trata de una desposesión. O sea, de expropiarse, riesgosa y autoconscientemente, de un capital de ‘lo cubano’, y de colocarse en la ‘intemperie’ de los espacios plurales del mercado simbólico donde circulan discursos, actores, figuraciones, no vinculables necesaria y únicamente a un territorio”. Similar cuestionamiento de cómo han ocurrido las apropiaciones culturales —entre ellas las del ámbito de la emigración— de la literatura insular, lo expresa Rafael Rojas cuando considera que “la historiografía literaria cubana aún opera con visiones construidas a mediados del siglo XX, en La Habana de fines de la República o inicios de la Revolución” (2013: 203). Según este crítico, este nacionalismo predeterminado ha sido “incapaz de asimilar el cambio antropológico de *las literaturas cubanas* en el último medio siglo” (2013: 203; énfasis mío).

Como ejemplifican los ensayos de Dorta (2012) y Rojas (2013), es pertinente buscar alternativas de territorialización de nuevos márgenes discursivos que efectúen las obras de autores cubanos. Estas indicarían, por su mera existencia, el surgimiento de nuevas formas de identificación entre sujetos nacionales, mediadas por derroteros que no son exclusivos de la historia ni de la realidad insular. Este llamado a la literatura cubana actual para que participe en la constitución de una comunidad *otra* fue ya en la década del ochenta, no obstante, una aspiración de la literatura generada por el éxodo del Mariel.<sup>1</sup> De lo que se trataba, en el caso de los

---

<sup>1</sup> Entre los miles de ciudadanos que abandonaron Cuba en 1980 a través del puerto del Mariel, se encontraba un grupo de escritores formado dentro del sistema educativo revolucionario y con una obra intelectual ya iniciada en la isla. Reinaldo Arenas, Roberto Valero, Carlos Victoria, René Ariza, Miguel Correa, Reinaldo García Ramos y Juan Abreu, entre otros intelectuales, forman parte de este exilio. Lo que singulariza a la generación del Mariel de la migración literaria precedente es su conciencia de grupo, la voluntad colectiva de fundir las distintas tradiciones discursivas del exilio anterior, repartidas en

escritores cubanos que abandonaron la isla en estos años y que estuvieron vinculados al proyecto de la revista *Mariel* (1983-1985), era de fundar una nueva comunidad. A esta se le exigía que no se identificara con el poder, la ideología y valores defendidos por el exilio histórico de Miami, y que fuera reacia a validar las acciones e ideario del gobierno revolucionario cubano (rechazo político ya manifestado mediante el gesto de abandonar el país).<sup>2</sup>

El presente estudio aborda el descentramiento conceptual y estético en el que de la Nuez posiciona al grupo literario de *Mariel*. Para de la Nuez, el desfase literario de los narradores de *Mariel* respecto a su contexto cultural proviene del hecho de haberse formado a contracorriente de la estética estalinista de la literatura canónica cubana de los setenta, mientras llega al extranjero sin posibilidades de poder integrarse a las nuevas corrientes de exploración literaria, y sin intenciones de asimilarse a las normas del exilio precedente (véase Nuez, 1998: 108). Desde una perspectiva literaria, Jesús J. Barquet distingue a los textos de *Mariel* por su “tono de angustia y furia” en temas relacionados con la libertad o la opresión (1998: 111), aunque es en la experiencia previa de estos escritores y artistas en Cuba donde percibe elementos que los cohesiona. Barquet resalta que, al autonombrarse “generación del Mariel”, hacen visibles conjuntos diferenciados de creación en el exilio, más allá del renombre alcanzado por individualidades —como, por ejemplo, Cabrera Infante o Sarduy— que predominaba hasta ese entonces (1998: 120).

Esta tercera alternativa a una ideología de lo nacional, por su carácter minoritario frente a las dos grandes líneas de pensamiento que cohesionaban/polarizaban a la comunidad cubana en su conjunto, abraza la derrota individual como una postura de resistencia frente a lo que considera el descarrilamiento y la pérdida de Cuba de su plenitud como nación. Esta ideología de la derrota refuerza, a mi juicio, una conciencia diaspórica de comunidad nacional alternativa que *Mariel* contribuyó notablemente a afianzar.<sup>3</sup> Por una parte, *Mariel* patentiza el duelo por un

---

estéticas que priorizaban lo testimonial, la denuncia política, la rememoración nostálgica del paisaje cubano, o la memoria de las costumbres locales. Les ofrecía a estos avatares de la literatura extrainsular nuevos contenidos, experimentaciones a nivel de lenguaje y formas narrativas, y una especulación ético-política más compleja. Esto último, sobre todo, porque incluía un severo cuestionamiento del espacio de encuentro diaspórico (el contexto del exilio cubano en Miami y Nueva York) y de su asimilación a la lógica cultural dominante en el nuevo país de destino, los EE.UU.

<sup>2</sup> A lo largo de este artículo, los términos “Mariel”, “*Mariel*”, “marielitos” y “marielistas” aparecerán con distintos significados. En el caso de los dos primeros, el uso de itálicas distinguirá a la revista literaria (*Mariel*), de la forma en que se denomina a la generación vinculada con el éxodo del Puerto del Mariel. Por su parte, como “marielitos” se identificó en los Estados Unidos a los llegados por esta vía. Asumo, entonces, “marielista” como calificativo para distinguir a los escritores que fundaron y fueron parte activa en la mentada publicación.

<sup>3</sup> En su estudio sobre distintas tradiciones narrativas de la isla, Odette Casamayor-Cisneros ubica la literatura de Arenas como iniciadora de una *línea distópica* en la que, como proyecto ético, se inscribirá posteriormente la obra de Pedro Juan Gutiérrez (véase Casamayor-Cisneros, 2013: 186-187).

pasado cuyo esplendor nunca llegó a consolidarse en el ámbito de lo social y que ya había alcanzado sus cotas máximas en los escritos de los padres letrados de la nación (Martí, Lezama Lima, entre otros). Este pasado estaba asociado espacialmente tanto con lo hecho en la isla como con el repertorio simbólico de la nacionalidad producido por el exilio (José María Heredia, Cirilo Villaverde, Félix Varela, Martí...). Por otra, el hecho de no poder vivir en Cuba y realizar allí el proyecto de comunidad idealizada —sobre todo desde su correlato discursivo-literario— provoca en los escritores de *Mariel* una aceptación traumática de su pertenencia a un grupo confinado en una extranjería doble frente a su comunidad de origen y la porción emigrada de ésta que no intenta rehacer el *statu quo* de lo cubano alentado desde la literatura prerrevolucionaria. Los escritores de *Mariel* criticaron duramente los prejuicios de clase, raza, género e identidad sexual de aquellos de la élite del exilio que los primeros consideraban tenían el poder de mejorar el sistema de promoción y cuidado de la cultura cubana generada en los Estados Unidos.<sup>4</sup>

La presencia de lo autobiográfico también es notoria en las obras literarias de *Mariel*, tanto para denunciar la marginación del artista en Cuba y los Estados Unidos como para demostrar las relaciones de amistad y colaboración intelectual entre los miembros del grupo. Así ocurre en las obras de los dos escritores emblemáticos de *Mariel* estudiadas aquí: “Final de un cuento” (1982), de Reinaldo Arenas, y *Boarding Home* (1987), de Guillermo Rosales. Si hubiera una manera homogénea de configurar a los protagonistas de las novelas y los relatos producidos por los narradores de *Mariel*, tal forma quedaría fijada en el personaje del perdedor, quien llega en ocasiones a la anulación física o frente a la comunidad humana. Esta determinación fatal del héroe de los escritores de *Mariel* no es un rasgo exclusivo que distinga a este grupo y que los diferencie radicalmente de otras estéticas y literaturas; lo particular en sus obras descansa en la construcción de una fatalidad directamente vinculada a la condición del exiliado cubano de finales de los años setenta y comienzo de los ochenta.

A la conformación psicológica de este personaje se le supone un abandono forzado de su país de origen debido a la represión política, la censura y confiscación de su obra literaria, y/o la condena de sus gustos sexuales. Pero este conjunto álgido que condiciona la inadecuación del protagonista de los de *Mariel*, dentro de la sociedad donde ocurre su maduración intelectual, continúa siendo una zona de realización problemática en el ámbito del exilio. Quiere esto decir que no cabe suponer una actitud menos crítica en la representación del personaje en tanto emigrado. Los Estados Unidos no implican mayores beneficios a la

---

<sup>4</sup> El célebre documental *Conducta impropia*, realizado en 1984 por Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, es un magnífico testimonio del desajuste de los marielitos respecto a su inserción en los Estados Unidos. Aunque su tema central es la represión de los homosexuales en la Cuba revolucionaria, se aprecia la dislocación en la sociedad norteamericana de los miembros de *Mariel* que aparecen en el documental: Reinaldo Arenas, René Ariza y Reinaldo García Ramos.

hora de sosegar conflictos individuales variados, sean éstos de orden intelectual, afectivo, político, económico, ético, sexual, e incluso angustias nacidas de una precaria salud corporal y mental asumidas como males contraídos en el extranjero, contagios trágicos que provienen del sentirse ajeno.

Las obras de los escritores de *Mariel* representan el drama de un sujeto atrapado dentro de un limbo de opciones políticas, morales, intelectuales y de subsistencia material que conducen hacia distintos derroteros personales, ninguno de los cuales le satisfacen íntegramente o lo convencen en el plano ético. Ésta constituye, por tanto, una literatura de damnificados por los dos grandes modelos sociales y políticos del pasado siglo, en sus variantes específicas del socialismo cubano y la sociedad de consumo norteamericana. La narrativa de ficción de los autores de *Mariel* desmienten la idea de una comunidad armónica en el exilio, regida por un espíritu de socialización que garantizase la utopía de un proyecto unitario pos-Revolución.

Estas obras, por el contrario, enfatizan la representación de un héroe solitario con una imposibilidad absoluta de llegar a una realización de sus motivaciones y convicciones personales. Entre las oposiciones a realizar sus objetivos, en ocasiones neuróticos y antisociales, está el carácter alienado de su lugar frente a sus compatriotas en el exilio. Esta situación de aislamiento manifiesta la existencia de una comunidad nacional fracturada, quizás sin posibilidades de recomponerse de acuerdo con el modelo de convivencia que idealizaron los discursos nacionalistas fundacionales. Cabe preguntarse entonces si existe, frente a este horizonte en el que la comunidad nacional aparece rota, alguna forma de resistencia ética por parte de este individuo, algún ideario subyacente en el recuento de su frustración en tanto cubano forzado a emigrar, incómodo e inconforme en su nuevo rol de sujeto migrante. En este artículo analizo algunas de las modalidades que adquiere esa resistencia.

El héroe de los autores de *Mariel* conserva su aura de excepcionalidad, de superioridad individual, pese a no obtener de la realidad circundante más que nuevos modos de la represión y el desprecio social, provenientes esta vez de la propia comunidad nacional y no de forma vertical desde el Estado como pudo pasar en la isla. Si existe en estas obras algún tipo de determinismo social, proviene de la condición de exiliado del protagonista. Es complejo satisfacer sus convicciones éticas debido a carencias inherentes a las microcomunidades (Miami, Nueva York) y macrocomunidades (los EE.UU.) receptoras de la emigración. Estas son espacios, por definición, caracterizados por una aglomeración diaspórica muy heterogénea. Tales comunidades aparecen lastradas por el consumismo, la indolencia frente a la cultura y la falta de solidaridad entre sus miembros. Frente a esto, el héroe del *Mariel* no sucumbe por el hecho de no poder llegar a ser *ellos*, los *otros*. Su meta no es tal; su frustración proviene de no encontrar eco social para su plan redentor que sería —a su modo de ver— el de completar el proyecto emancipador, de justicia e inclusión de todos los actores sociales,

comenzado por la Revolución y habiendo traicionado ésta su atrayente idealismo inicial.

El mensaje del héroe de *Mariel*, sin seguidores ni interlocutores sociales, se muestra desengañado de los grandes relatos ideopolíticos y más apegado a un programa utópico construido con grandes dosis de nostalgia por determinadas manifestaciones de lo cubano, de menosprecio a las metas individualistas que guían a las comunidades de inmigrantes en los Estados Unidos y de denuncia por la supeditación de las relaciones humanas y los nexos familiares a la supremacía del lucro individual. Con una dolorosa presencia de Cuba en sus obras, a veces evidente y otras fantasmática, los escritores de *Mariel* también expresan sentirse parte de algo, sólo que esa comunidad minoritaria no siente desarraigo únicamente frente a Cuba sino también ante los exiliados de la isla que la precedieron. Los une el reconocimiento (y la voluntad) de formar parte de una cofradía de derrotados cuya literatura está marcada de antemano por esa fractura entre el héroe marielista y lo que motiva y da sentido a la sociedad que lo circunda.

La memoria no sólo juega un papel decisivo a la hora de armar una identidad de exilio; también forma parte del arsenal de recursos en los que se ampara el sujeto perdedor resultado de transformaciones sociales y políticas traumáticas. Ana María Amar Sánchez ha estudiado la figura literaria del perdedor, presentes en obras hispanoamericanas modernas relacionadas con el recuento de guerras civiles y las dictaduras militares que asolaron las sociedades latinoamericanas durante el pasado siglo. Amar Sánchez distingue conceptualmente al *perdedor* del *fracasado* (2010: 12). Este último sería el caso de un sujeto que ante la tragedia social que vive el país asume de manera irremediable el cambio hacia lo “nuevo” como anulación de sí mismo, lo cual significa una manera de validar la autoridad de la ideología reaccionaria impuesta —como ocurre en el caso de las dictaduras— y de desechar la que lo había guiado hasta ese momento. El perdedor, en cambio, reincide en legitimar un pasado que la nueva realidad ha barrido. Vive con orgullo su inadecuación en el nuevo contexto sociopolítico que lo rodea. Su desgracia individual tiene un estatus de incongruencia voluntaria con lo que unos defienden y a lo que otros se rinden calladamente. No participar en una dinámica social que abjura implica no ceder en soberanía individual, esa última instancia donde alterca y sobrevive el tipo de mundo que el perdedor simboliza.

Curiosamente, Amar Sánchez relaciona al perdedor con la visión que tiene Edward Said del intelectual como exiliado permanente, negador de las convenciones y de cualquier doctrina que imponga una dosificación de las libertades.<sup>5</sup> El concepto de diáspora también sale a relucir en el texto de Amar Sánchez no sólo porque el exilio político impuesto por las dictaduras hispanoamericanas es uno de los grandes temas narrativos dentro de los que se desarrolla el personaje del perdedor, sino también porque —a su juicio— el ser diaspórico ha experimentado la pérdida

<sup>5</sup> Véase Said, *Reflections on Exile and Other Essays*.

irremediable de algo localizado en el pasado (2010: 34). Me pregunto entonces si no sería lícito incluir a los héroes marielistas en el recuento continental de perdedores. En caso contrario, volveríamos a obviar la evidencia de que la Revolución Cubana frustró con el paso de los años las expectativas de muchos intelectuales de la isla que se alinearon en las primeras décadas del triunfo revolucionario con una ideología de izquierdas y que por el hecho de enfrentarse a la política oficial cubana fueron automáticamente tachados de retrógrados y conservadores.

A juicio de Amar Sánchez, “podemos considerar a los perdedores como los encargados de actualizar el pasado: si la victoria de los vencedores es la que domina el presente, el recuerdo es el que permite cuestionarlo e imaginar un futuro” (2010: 120). Cabría entonces preguntarse por las modalidades que la pérdida asume en los héroes marielistas y cómo éstos se concentran en condenar con igual fuerza el presente repartido, diaspórico, de su comunidad nacional. Estas narrativas abarcan la desolada experiencia del sujeto político que ha vivido en dos paradigmas sociales contrapuestos, resultando ambos igualmente alienantes. A su vez, estas historias se distancian de un nihilismo meramente estético porque subyace en ellas un planteamiento del exilio como condición fértil para topar con una lúcida desilusión respecto a cualquier tipo de sociedad, aunque la memoria de la tierra abandonada y negada en el presente provoca que permanezca viva una ansiedad por recobrar un estado de cosas que en verdad nunca existió. Tal es el programa político del héroe marielista.

### **Reinaldo Arenas: escribir como forma de la permanencia**

Un ejemplo de lo dicho hasta ahora es el comienzo del primer texto de ficción que Reinaldo Arenas publica en el número inaugural de *Mariel*,<sup>6</sup> el relato “Final de un cuento”. Esta narración problematiza la producción literaria en el exilio, concibiéndola como la única manera de crear en libertad; meta a la que debe aspirar todo escritor. Sin embargo, se debe efectuar desde la paradoja de aceptar la lejanía de la matriz cultural como una pérdida insustituible, a la vez que necesaria. El cuento, escrito por Arenas en Nueva York en 1982, narra cómo un emigrado cubano radicado en esta ciudad lleva las cenizas de su amante suicida hasta Cayo Hueso, para echarlas al mar, y así estas puedan alcanzar las costas cubanas. La historia es narrada en una segunda persona, en la forma de una diatriba mediante la que el narrador recrimina al amante tras su muerte, intentando convencerle inútilmente de que el suicidio no era la mejor solución para su nostalgia incurable. Según el protagonista, a los emigrados los asiste una razón histórica por la cual acceder a esta condición de desarraigo implica un acto de salvación personal y una decisión acreditada éticamente.

---

<sup>6</sup> Este cuento tiene gran relevancia por ser el primer texto que Arenas escribe íntegramente en los Estados Unidos y el que privilegia el número de homenaje al escritor, al volver a publicarse en la edición especial de la revista *Mariel*, en 2003.

El eje central de la historia muestra la marca de una derrota asumida como reto individual. Si la microcomunidad emigrada formada por el protagonista y su pareja queda fracturada de manera definitiva tras el suicidio, la claudicación de este último, no por ello el protagonista deja de insistir en un diálogo con el amante muerto que sabe va a quedar sin respuesta, inútil. Sin embargo, enumerar las razones por las que el otro tendría que haber evitado la muerte es una manera de reafirmar estas convicciones ante sí mismo, de exponer una estrategia de supervivencia frente al dilema más acuciante que persigue al derrotado en todo lugar y a toda hora: el exilio.<sup>7</sup> Para convertir la condición de desterrado en un acto justiciero, lo único que se puede hacer es sobrevivir a la lejanía, permanecer vivos pese a una persistente y dolorosa carencia ontológica.

La historia comienza de esta forma:

“The Southernmost Point in U.S.A.”, así dice el cartel. Qué horror. ¿Y cómo podría decirse eso en español? Claro, “El punto más al sur en los Estados Unidos”. Pero no es lo mismo. La frase se alarga demasiado, pierde exactitud, eficacia. [...] En fin, me habría gustado que te quedaras aquí, en este cayo único, a 157 millas de Miami y a sólo 90 de Cuba, en el mismo centro del mar, con la misma brisa de allá abajo, el mismo color en el agua, el mismo paisaje, casi; y sin ninguna de sus calamidades. [...] Pensabas que lo que me atraía a este sitio era sólo la nostalgia: la cercanía de la Isla, la soledad, el desaliento, el fracaso. Nunca has entendido nada [...] Soledad, nostalgia, recuerdo —llámalo como quieras—, todo eso lo siento, lo padezco, pero a la vez lo disfruto. Sí, lo disfruto. Y por encima de todo, lo que me hace venir hasta aquí es la sensación, la certeza, de experimentar un sentimiento de triunfo... (Arenas, 2001: 127–128)

El comienzo del texto habla de la no transferibilidad del sentido exacto entre la lengua inglesa y la hispana. Ambas pueden comunicar ideas pero no exactitud, la aproximación entre las dos culturas quedaría siempre interferida por un vacío. El hablante hispano desplaza su frontera hasta allí donde brote su incapacidad para comprender el idioma dominante, hasta allí donde él pueda permanecer como un hablante primariamente hispano. El hecho de comenzar la narración ubicándose al sur de los Estados Unidos habla ya de un sujeto desplazado, periférico, que mira el mundo del poder y el éxito desde abajo, desde la zona inferior de una geografía precisa. Su reflexión acerca de una lengua ajena ubica el centro de su tragedia en el área de la comunicación, del poder transmitir y hacer entender a otros aquello que se es y se ha sido, lo que se siente acerca del mundo.

---

<sup>7</sup> El cuento se publica con la dedicatoria a dos exiliados del período del Mariel, Juan Abreu y Carlos Victoria. Ya desde esta dedicatoria la paradoja de concebirse ganador en medio de la derrota aparece presente y asociada con la condición del intelectual emigrado. Así, la dedicatoria a ambos escritores se justifica por su condición de permanecer “triunfales, es decir, sobrevivientes” (Arenas, 2001: 127).



En el cuento, un hablante se dirige a otro interlocutor enmudecido, el amante muerto, en un diálogo que es en realidad monólogo y que trae otra vez el tema de la comunicación imposible y a la vez necesaria, dolorosa por incompleta. No sólo se trata de un puente impensable entre una lengua y otra sino entre dos hablantes vinculados por los afectos. Aquí, quien se decanta por la lengua hispana como una condición inherente a su identidad se niega a asumir un mundo nuevo controlado por otra lengua. En este relato también se experimenta con el reconocimiento de un espacio intermedio que no representa de un modo absoluto ni la realidad cubana, ni la norteamericana. Ese espacio intersticial donde aparece “el mismo paisaje casi [que el de Cuba]; y sin ninguna de sus calamidades” (Arenas, 2001: 128) podría funcionar, para el protagonista, como un aliciente inmediato con el que combatir los estragos de la nostalgia, y a la vez huir de la inmersión complaciente en la nueva realidad del exilio. Por ello insiste en que su amante tendría que haber visitado ese ámbito intermedio para curar los daños más evidentes causados por la separación del suelo natal. Pero el trasladarse a esta zona, Cayo Hueso, que el protagonista literalmente celebra por ubicarse tanto lejos de La Habana como de Miami y Nueva York, y que conserva a su vez sólo la apariencia grata de las cosas que rodeaban su existencia en Cuba, no sería sino la fase sensual de una estrategia progresiva contra el desarraigo y la asimilación cultural.

A pesar de ello, la práctica más radical de resistencia consiste para el protagonista en la escritura.<sup>8</sup> Por ello alude al acto de escribir como defensa cuando su amante vaticinó en el pasado que la condición de emigrado invalidaría la posibilidad de ejercer la literatura. Para el protagonista, sin embargo, la escritura lo salva de asumir una actitud pasiva ante las nuevas circunstancias del destierro. La literatura se ejerce por igual contra el pasado cubano y el acto de encontrarse fuera de su país:

Sí, ya sé lo que has dicho. Que no aprenderé ni una palabra de inglés, que no escribiré más ni una línea, que ya una vez aquí no hay argumentos ni motivos, que hasta las furias más fieles se van amortiguando ante la impresión ineludible de los supermercados y de la calle 42 [...] Cuando te decía que estaba instalándome, adaptándome, o sencillamente viviendo, y por lo tanto acumulando historias, argumentos, me mirabas compasivo, seguro de que ya yo había perecido ante la nueva hipocresía, las inevitables relaciones, el pernicioso éxito o la intolerable verborrea... (2001: 128)

---

<sup>8</sup> El tema de la escritura como acto de rebeldía frente a la violencia del poder, eficaz para sobreescribir la historia oficial desde la perspectiva del derrotado, es una constante en la obra de Arenas, siendo el gran *logos* que organiza y da sentido a la evolución narrativa de su libro más celebre, la autobiografía *Antes que anochezca* (1992), pero ya presente como eje narrativo en uno de sus escritos pos-Mariel, *Arturo, la estrella más brillante* (1984). He estudiado el tema en un artículo sobre esta novela corta de Arenas (véase Matute Castro, Arturo (2014), “Reinaldo Arenas: ¿quién mata al héroe en *Arturo, la estrella más brillante*?”, en *Revista Iberoamericana* 246, pp. 161-179.

La actitud vital del amante suicida aludiría —usando una categoría de Amar Sánchez— a la moral del fracasado: no ve asideros en la nueva condición de su existencia que le faciliten seguir animando lo que hasta poco antes constituía su credo político. Sospecha por ello de la pasividad aparente de su pareja, el escritor protagonista; desconfía de lo que cree una rendida integración de su ser en el nuevo contexto. Mientras, lo que este último pone en práctica es una estrategia para no transigir que radica en quedar expuesto a la erosión de su nuevo hábitat para de ahí poder extraer nuevas razones con las que retomar la escritura.

Para el protagonista, el exilio no afecta a la escritura en cuanto actividad pero sí aporta nuevos argumentos con los que construir una postura crítica. La literatura vale como un acto de venganza que recompone imaginativamente, si no el tipo de realidad que se aspiraba a vivir en Cuba, al menos una versión de las extensiones y desbordamientos de lo cubano más allá de sus límites insulares. Aún más, la literatura crea una realidad paralela en la cual dos ámbitos opuestos, el cubano y el norteamericano, se conjugan para imaginar cómo desaparece ese espacio intermedio en el que radica emocionalmente el escritor exiliado/protagonista. Pero el narrador puede concebir la desaparición de este espacio alternativo en el cual perdura, sólo a partir de la fusión simbólica de los mundos antagónicos del exilio y de la patria. Por ello en el cuento se empieza a describir un único ámbito espacial donde los lugares emblemáticos de La Habana y Nueva York se entrelazan conformando una única ciudad. Súbitamente la mirada del narrador observa cómo la ribera neoyorkina del río Hudson se va convirtiendo en el malecón de La Habana, crece una ceiba en el Lincoln Center, las calles de ambas ciudades se entremezclan, Broadway incluye al habanero cine Campoamor, y así sucesivamente.

No es la añoranza el sentimiento que engaña a la mirada para hacer de Nueva York una recreación de La Habana. Por el contrario, la alternativa de resistencia al abatimiento y la anulación del exilio radica en que la escritura haga confluír ambos espacios y los despoje de aquellas cualidades que agreden las convicciones políticas y necesidades del protagonista. De ahí la proyección utópica de esta modalidad narrativa producida por el exilio: no acepta ni la Cuba del pasado ni el Nueva York del presente, descrito como epítome del intercambio mercantil capitalista. Se opta por la construcción verbal de un nuevo lugar de convivencia humana donde no desaparecen los recuerdos y ni la conciencia de sí mismo del protagonista en tanto exiliado. A pesar de que la condición del destierro no puede ser borrada de la escritura, pues ésta se alimenta inevitablemente de la experiencia, el acto de escribir se afirma como victoria sobre la calamidad mayor que constituye el ausentarse de la isla: “Óyelo bien: yo soy quien he triunfado, porque he sobrevivido y sobreviviré. Porque mi odio es mayor que mi nostalgia. Mucho mayor, mucho mayor. Y cada día se agranda más...” (Arenas, 2001: 138). Lo problemático de esta aseveración triunfalista del narrador, centrada en no ceder en su interpretación de la realidad y en seguir mirando a su alrededor desde la perspectiva del daño

irreparable que constituye el exilio, se expresa en el hecho de ser comunicada en primera instancia a un otro/igual que ya ha muerto, por lo que no deja de ser una afirmación trágica, debido a la soledad e inoperancia que entraña la capacidad de poder decir, de manifestarse, para inexistentes *otros*.

### Guillermo Rosales: el exilio absoluto

Entre los narradores de *Mariel*, Guillermo Rosales es quizás la celebridad más esquiva. A pesar de que, como ocurre con sus compañeros de generación literaria y con la excepción de Arenas, su exigua obra no ha logrado una amplia difusión editorial, su excelente novela *La casa de los naufragos* (*Boarding Home*) ha comenzado a motivar distintas aproximaciones críticas. Fue a partir de su satisfactoria distribución en francés por una editorial de este país que la conocida casa Siruela pasa a publicarla en España. En 2009 apareció finalmente su edición en inglés con el título *The Halfway House*.

A día de hoy, la de Rosales se considera una de las novelas más desilusionadas sobre el tema del exilio cubano en los Estados Unidos. Parte de este libro se publicó en 1986 en una de las entregas de *Mariel* y, a pesar de que su autor llegó a los Estados Unidos a principios de 1980 desde España, se le considera entre sus contemporáneos como un escritor que pertenece de lleno a la estética de la revista y que comparte con este grupo sus obsesiones temáticas, entre ellas el rechazo a los credos asociados con el exilio previo.

Como ocurre con frecuencia en las obras marielistas, la novela de Rosales tiene una alta dosis de elementos autobiográficos. Al igual que el protagonista de la novela y alter ego del autor, William Figueras, Rosales estuvo viviendo —durante los siete años que permaneció en la Florida antes de quitarse la vida— entre casas de desahuciados, hospitales psiquiátricos y sitios humildes de alquiler. En el libro, el protagonista es abandonado por su tía en una de las *boarding homes*, a los tres meses de haber llegado él a los Estados Unidos y tras haber sido rechazado por la familia por su incapacidad de adaptación al modo de vida en Miami.<sup>9</sup>

No existen en realidad muchas afinidades ideológicas entre la novela de Rosales y los rasgos que la crítica ha percibido en las narrativas de inmigrantes hispanos.<sup>10</sup> Según Nicolás Kanellos, tales narrativas se distinguen por:

- 1- Un personaje hispanoamericano ingenuo, con grandes aspiraciones hacia la metrópoli, que ha sido seducido por la visión del sueño americano y llega a descubrir que es todo lo contrario a lo que

<sup>9</sup> Para conocer más detalles sobre la presencia de lo autobiográfico en esta novela, véase Rosales, Guillermo ([1987] 2003), *La casa de los naufragos* (*Boarding Home*). Madrid, Ediciones Siruela, pp. 37–89.

<sup>10</sup> Para Nicolás Kanellos, una de las diferencias entre la literatura de la inmigración hispana a los EE.UU. y la literatura de inmigrantes de habla inglesa es cómo valoran el concepto de sueño americano (véase Chavarría Alfaro).

se le dijo o esperaba. 2- Este ingenuo inmigrante es víctima de toda clase de abusos por parte de las autoridades civiles, de los otros ciudadanos y en ocasiones de sus mismos paisanos inmigrantes. 3- La trama es generalmente un pretexto para criticar la Metrópoli como el espacio de la perversión y la corrupción moral [...] y los anglosajones son vistos como quienes explotan y pervierten la inocencia latina. [...] 4- Prevalece un nacionalismo cultural y la patria lejana se idealiza a través de la nostalgia. (en Chavarría Alfaro, 2010)

En el caso del héroe marielista, resulta evidente que no llega a los Estados Unidos ignorando que puede hallar ahí un destino poco afín con sus valores o un espacio propicio para el cultivo inmediato de una felicidad impoluta. Lo que sorprende y más afecta a este personaje es el nivel de extrañeza que siente dentro de la comunidad cubana exiliada, cuánto esta se ha asimilado al patrón norteamericano de vida y el rechazo que en consecuencia le devuelve a cambio al marielito, a quien le está vedado una acogida incondicional dentro de los asentamientos cubanos en los EE.UU.

Aún así, aunque el entorno sea adverso para los emigrados del Mariel y sobrevivan condenados a una austeridad extrema, el héroe de sus narraciones enfrenta la adversidad sintiéndose intelectualmente superior. Como ejemplifica a la perfección la novela de Rosales, no persigue la asimilación del entorno sino poder controlar el inmenso desprecio que éste le inspira y canalizarlo de manera trascendente. Es de este desprecio que su literatura dice proceder, ser una reacción al nulo estímulo existencial de la realidad extranjera. El grupo humano que primero recibe la feroz crítica y burla de los escritores de *Mariel* —Rosales y Arenas como casos extremos de ello— no es la población anglosajona sino, en primera instancia, los emigrados cubanos de generaciones previas y de manera más amplia los hispanos en general por haberse convertido a la cultura del lucro. Es un hecho que hay un nacionalismo cultural pero éste no está adscrito a ninguna geografía y mucho menos al presente de la Cuba revolucionaria. Todo lo contrario, para los marielistas la tradición de lo cubano muere con ellos, emigró de Cuba ante la asfixia del oficialismo pero degeneró en el materialismo y falta de avidez creativa e intelectual que centró la vida de la comunidad exiliada.

Rosales hace de lo abyecto una estética y una manera de resistir y dejar memoria de sí, lo cual, insistimos, es a juicio de los marielistas el último reducto de la cubanidad. Ésta desaparecerá con ellos o el día en que decidan renunciar a sus convicciones. En su conocido libro sobre la abyección, Julia Kristeva argumenta cómo ésta no deja de ser una rebelión del ser ante una amenaza (1989: 7). El éxodo forzado de los escritores del Mariel se vive como una afrenta cotidiana a su integridad personal, de ahí el recurrir a un refugio en lo abyecto como espacio donde hallar fuerzas y, de hecho, vencer a la inevitable imposición de la banalidad cotidiana. Lo que el héroe de Rosales considera vulgar y opresivo por su ubicuidad y falta de significancia —la totalidad de lo real, con la excepción del arte, la

literatura, el amor y el culto a la amistad—, no tiene fuerzas allí donde se refugia este héroe: el lugar de lo abyecto, la práctica de la abyección.

En el hospicio adonde William Figueras, el personaje de Rosales, es llevado por su pariente, acompaña al protagonista una tribu de seres —en su mayoría hispanos— que son considerados el detritus humano de la ciudad multidiaspórica de Miami. Seres todos venidos a menos tras haber demostrado su ineficacia para medrar dentro del competitivo sistema de libre mercado. La narración en primera persona describe la llegada de William a este moridero humano:

La casa decía por fuera “boarding home”, pero ya sabía que sería mi tumba. Era uno de esos refugios marginales a donde va la gente desahuciada por la vida. Locos en su mayoría. Aunque, a veces, hay también viejos dejados por sus familias para que mueran de soledad y no jodan la vida de los triunfadores.

—...un negocio como otro cualquiera —me va explicando mi tía—. Un negocio como una funeraria, una óptica, una tienda de ropa. [...]

—Aquí estarás bien —dice mi tía—. *Estarás entre latinos*. (Rosales, 2003: 12; énfasis mío)

Con cruel ironía, la tía sugiere al protagonista que se integre a una microcomunidad sentimental —los latinos— dentro de un espacio dominado semánticamente por la derrota, el olvido, la decadencia física y moral. El hospicio, como un esquema a escala de la sociedad, tal vez atenúe el dolor del fracaso si el protagonista se circunscribe a la zona de confort de sus códigos culturales y sentimentales. Sin embargo, como asevera Kristeva, “la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar [...]” (1989: 13). Para William, la población latina del *Boarding Home* no tiene *per se* un valor añadido. Ni siquiera la desgracia logra hacer simpatizar al héroe del *Mariel* con una comunidad cultural que ha sido estimulada desde los discursos formativos de las repúblicas latinoamericanas. Tal repugnancia hacia su prójimo sentimental puede atraer el rechazo de un lector potencial que efectivamente se siente parte de la comunidad hispana en los EE.UU., pero para el héroe marielista no hay más soporte para lo trascendente que su propia subjetividad; algo que coincide con la asunción de lo abyecto:

La abyección de sí sería la forma culminante de esta experiencia del sujeto a quien ha sido develado que todos los objetos sólo se basan sobre la *pérdida* inaugural fundante de su propio ser. Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo. (Kristeva, 1989: 12; énfasis en el original)

Es dentro de esta experiencia de *pérdida* y *falta* (el país, los suyos, la carrera de escritor abortada, los ideales de entusiasmo revolucionario deshechos, la traumática experiencia del desamparo en que lo deja la

comunidad cubana en los EE.UU.) donde se ubica William. El *boarding home* al que va a parar el héroe marielista lo recluye socialmente del éxito exterior aunque no impide que forme parte de un valor mercantil, pues él en sí mismo tiene valor material al ser un cliente que paga por acceder a un lugar en este inframundo. Al llegar a este estado de abyección, el ser un inmigrante es apenas un dato más. Garantiza hundirse en este medio si no se reconoce la importancia de la productividad material y el empleo del tiempo para producir beneficios, si no se activa el sujeto con eficacia suficiente como para convertirse en un receptor de réditos económicos. Envejecer, perder la capacidad de generar riqueza, iguala al anciano con el ciudadano alienado mentalmente y con el inmigrante fracasado.<sup>11</sup> Estas tres tribus coinciden en el *boarding home*, ancianos olvidados por los suyos, inmigrantes improductivos/desechables y la población marcada por el estigma de la enfermedad. Como indica Julio Ramos, la precariedad en el acto mismo de subsistir en una sociedad controlada por la producción de capital iguala ontológicamente a los desamparados por encima de disimilitudes identitarias:

[Hannah] Arendt pensaba ya sobre las gentes sin Estado, los refugiados, aunque en el mapa de la retracción actual del Estado neoliberal puede deducirse que la marginación *interna* reduce la efectividad de las seguridades garantizadas por la ciudadanía, produciendo ‘personas desplazadas’, o ‘desechables’, gentes sin Estado, dentro de los mismos territorios nacionales, no necesariamente por razones étnicas, sino frecuentemente por la identificación de la ciudadanía y sus excluidos en términos económicos, de acuerdo con la variable de tener o no poder de consumo. (Ramos, 2003: 78)

Entre los horrores de la derrota, sin embargo, tampoco hay garantías de formar sociedad. El no haber triunfado en los términos en que la sociedad de mercado exige, garantiza el reunirse con otros miembros de la comunidad hispana que son visibles en su diferencia cultural por razón de su absoluto desvalimiento. El antihéroe marielista no hace por ello causa común con sus iguales en desgracia; describe en la novela a los moradores del hospicio como seres encerrados en su propia tragedia. Escribir es, para William, no la posibilidad de rebasar la derrota sino de contarla. La virtud no es para él algo que pertenezca al género humano sino por la vía de la palabra, del lenguaje pulido. Por eso lee, en medio de los incontables horrores del *boarding home*, a los románticos ingleses. La literatura en este contexto, más que escape o salvación, es otredad radical. Y esto invierte la lógica respecto a dónde se encuentra en verdad esa fuente de mejora existencial que los emigrantes cubanos previos a los escritores de *Mariel*

<sup>11</sup> De hecho, uno de los factores que a juicio de M. Cristina García contribuye al sentimiento de alienación de los marielitos dentro de la comunidad de Miami radica en que éstos no estaban preparados ni se supieron adaptar a un sistema de mercado libre (1996: 72-73).

encuentran en el consumo. Como indica Ramos, “la reducción al estado de ‘barbarie’ de poblaciones enteras surge del interior mismo de la modernidad. Es la civilización la que engendra sus salvajes” (2003: 79). Desde la perspectiva del protagonista lo “bárbaro” es todo lo demás, todo aquello que no cuente con la literatura como fundamento vital. Por eso la única posibilidad de salvación en la novela, la promesa de una ayuda exterior que inserte a William en un circuito de existencia más humano, proviene de un médico con el que el protagonista comenta lecturas.

En su progresiva abyección, William llega a comportarse de forma abusiva y sádica con el resto de parias que, como él, han terminado en semejante moridero. La novela termina mientras el héroe se encuentra torturando a uno de los ancianos dementes del lugar. Lo que según el protagonista le distingue es su desencanto radical respecto a lo que cualquier sociedad pueda brindarle, su capacidad para contar la envergadura de su desilusión y su deseo consciente de no amalgamarse dentro de la comunidad cubana de Miami. Por ello se describe a sí mismo desde las coordenadas de la escritura, de la cultura libresca y el rechazo al lucro mercantil, todo lo cual lo convierte en un disidente por partida doble:

Mi nombre es William Figueras, y a los quince años me había leído al gran Proust, a Hesse, a Joyce, a Miller, a Mann. Ellos fueron para mí como los santos para un devoto cristiano. Hace veinte años terminé una novela en Cuba que contaba la historia de un romance. *Era la historia de un amor entre un comunista y una burguesa, y acababa con el suicidio de ambos*. La novela nunca se publicó y mi romance nunca fue conocido por el gran público. Los especialistas literarios del gobierno dijeron que mi novela era morbosa, pornográfica, y también irreverente pues trataba al Partido Comunista con dureza. Luego me volví loco. [...] Un día, creyendo que un cambio de país me salvaría de la locura, salí de Cuba y llegué al gran país americano. Aquí me esperaban unos parientes que nada sabían de mi vida, y que después de veinte años de separación ya ni me conocían. Creyeron que llegaría un futuro triunfador, un futuro comerciante, un futuro playboy; un futuro padre de familia que tendría una futura casa llena de hijos [...] Y lo que llegó fui yo. (Rosales, 2003: 13-14; énfasis mío)

En la medida en que William comienza a servir a la literatura, pasa a la ilegalidad —metafórica o no— en cualquier tipo de sociedad. De hecho, esta supeditación voluntaria a la escritura como servicio, este obedecer y creer sólo en el ejercicio obstinado de la palabra, lo convierte en un decidor profético que anuncia una calamidad social tan grave que puede compararse con la suma de los males del comunismo y el capitalismo. El narrador, además, recurre a la *mise en abyme* con la inclusión de un dato autobiográfico.

Rosales, en efecto, durante su juventud en Cuba fue voluntario en la campaña de alfabetización, escribió en el semanario comunista *Mella* y fue finalista con la novela *Sábado de Gloria. Domingo de Resurrección* —nunca publicada— del Premio Casa de las Américas en 1968. A su vez,

William, el protagonista, vive un amor imposible con otra cubana abandonada en el hospicio por su familia y quien gozó de otro origen social. De manera que el narrador, el propio William, está escribiendo una novela sobre su experiencia en el *boarding home*, y su vida aquí y su plasmación en la ficción literaria se parecen extrañamente en su desenlace a la trama de una novela que escribió en la Habana años antes y nunca vio la luz. La experiencia de frustración, encierro y olvido vivida en Cuba —y por lo que se marcha de allí— ya prefigura su vida posterior en Miami, equilibrando ambos espacios como instancias que propician la nulidad del ser. La propuesta ética de Mariel siempre alude a una dimensión y a un tipo de realización que sucede fuera, al margen, de manera incontaminada de lo que sociedades tan polarizadas como la cubana y la norteamericana representan.

Este insoportable estado de cosas que se vive lo constituyen la emigración y las alteraciones de dominios territoriales y fronterizos: “Este *boarding home* fue, originalmente, una casa de seis cuartos. Quizás viviera en ellas, al inicio, una de esas típicas familias americanas que salieron huyendo de Miami cuando empezaron a llegar los cubanos huidos del comunismo” (Rosales, 2003: 15). La diáspora cubana genera, según el protagonista, movimientos de repliegue de la sociedad norteamericana. Surge entonces de este desplazamiento de fronteras culturales una tierra sin ley donde emigrados latinoamericanos vencidos por la adversidad, junto a norteamericanos expulsados de su medio y clase social por su manifiesto fracaso, ven reflejados en el otro su propia degradación.

Unos y otros se agreden mutuamente en un espacio como el *boarding home*, versión corrompida del ideal de la multiculturalidad y de la convivencia armónica, porque aún en medio de la desesperación y de la indigencia hay jerarquías. Poder vivir dejó de ser sólo el resultado de la codicia o de la ambición por el triunfo. Para alcanzar una porción significativa de los desechos que produce el mundo de los exitosos también se requiere ser fuerte y despiadado. Como en la novela que escribió William en Cuba, la casa de desahucios donde vive le confirma que sus visiones más escépticas terminaron cumpliéndose. Al referirse a una compatriota con la que coincide en el reclusorio, comenta: “Fue una burguesa, allá en Cuba, en los años en que yo era un joven comunista. Ahora el comunista y la burguesa están en el mismo lugar. El mismo puesto que les asignó la historia: el *boarding home*” (Rosales, 2003: 33). Para los emigrados cubanos, latinoamericanos y todo aquel doblegado por el fracaso material o alguna condición que lo haga materialmente improductivo existe ese lugar dantesco, basurero de ideologías.

En las dos obras de los escritores de *Mariel* vistas se ha hecho patente cómo existen entre Arenas y Rosales semejanzas temáticas y narrativas que están asociadas principalmente a la experiencia del exilio. El identificarse colectivamente en relación a un momento específico de la emigración de cubanos a los Estados Unidos, el éxodo del Mariel, conlleva



a reflexiones sobre el nacionalismo cubano en las cuales se denuncia su trasvase hacia otro modelo que ya no tiene como ideólogos a los patricios fundadores de la nación cubana sino a las clases dominantes a ambos lados del estrecho de la Florida. Motivos como la disolución de la familia nuclear cubana, que algunos teóricos detectan en la narrativa de la diáspora cubana de los noventa, ya están presente en estos autores. Éstos son precursores en formular una ética de la derrota por la que la nación perdida se “salva” en el espacio ínfimo de la incorruptible ética de un héroe perdedor.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2010), *Instrucciones para la derrota. Narrativa éticas y políticas de perdedores*. Barcelona, Anthropos. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.2013.7065>>
- ARENAS, Reinaldo ([1992] 2010), *Antes que anochezca*. Barcelona, Tusquets.
- \_\_\_\_ ([1982] 2001), “Final de un cuento”, en Luis de la Paz (ed.), *Reinaldo Arenas, aunque anochezca. Textos y documentos*. Miami, Ediciones Universal, pp. 127-139.
- BARQUET, Jesús J. (1998), “La generación del Maríel”, *Encuentro de la Cultura Cubana* 8/9, pp. 110-125.
- CASAMAYOR-CISNEROS, Odette (2013), *Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid & Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- CHAVARRÍA ALFARO, Gabriela (2010), “Literatura y subjetividades migrantes”. *Ixchel*, vol. 2. <<http://www.scribd.com/doc/267578649/093-Literatura-y-Subjetividades-Migrantes#scribd>> (21 julio de 2015).
- DORTA, Walfrido (2012), “Olvidar a Cuba: contra el ‘lugar común’”. *Diario de Cuba*. 9 de diciembre de 2012. <[http://www.diariodecuba.com/de-leer/1356084148\\_85.html](http://www.diariodecuba.com/de-leer/1356084148_85.html)> (21 de julio de 2015).
- GARCÍA, María Cristina (1996), *Havana USA: Cuban Exiles and Cuban Americans in South Florida 1959–1994*. Berkeley (CA), U of California P. DOI: <<http://dx.doi.org/10.2307/20047698>>
- KRISTEVA, Julia ([1980] 1989), *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis–Ferdinand Céline*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- MATUTE CASTRO, Arturo (2014), “Reinaldo Arenas: ¿quién mata al héroe en Arturo, la estrella más brillante?”, en *Revista Iberoamericana* 246, pp. 161-179. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.2014.7088>>
- NUEZ, Iván de la (1998), “Maríel en el extremo de la cultura”. Dossier “Homenaje a Maríel”. *Encuentro de la Cultura Cubana* 8/9, pp. 105-109.
- RAMOS, Julio (2003), “Coreografías del terror: la justicia estética de Sebastião Salgado”. Reflexiones sobre la movilidad y la globalidad”, en Alvaro Fernández Bravo, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski

- (comps.), *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza, pp. 59–94.
- ROJAS, Rafael (2013), *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- ROSALES, Guillermo ([1987] 2003), *La casa de los naufragos (Boarding Home)*. Madrid, Ediciones Siruela.
- SAID, Edward W. (2000), *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge (MA), Harvard UP.